

Université de Strasbourg

Ranam

recherches anglaises et nord-américaines

Reprise, Recycling, Recuperating: Modes of Construction of Anglophone Culture

Numéro dirigé par
Jean-Jacques Chardin

N°45/2012

Direction / Editor

Jean-Jacques CHARDIN (Strasbourg)

Comité scientifique / Advisory board

Anne BANDRY (Strasbourg), Maryvonne BOISSEAU (Strasbourg), Anna Maria CIMITILE (Naples), Christian CIVARDI (Strasbourg), Jean-Louis DUCHET (Poitiers), Bernard GENTON (Strasbourg), Albert HAMM (Strasbourg), Christopher HARVIE (Tübingen), Lyndon HIGGS (Strasbourg), Monika FLUDERNIK (Freiburg), Hélène LE DANTEC-LOWRY (Paris 3), Miriam LOCHER (Basel).

Comité de lecture / Editorial board

Christian AUER (Strasbourg), Andrew EASTMAN (Strasbourg), Hélène IBATA (Strasbourg), Yvon KÉROMNES (Metz), Paul KERSWILL (York), Marie-Pierre MAECHLING-MOUNIER (Strasbourg), Sophie MANTRANT (Strasbourg), Catherine PAULIN (Strasbourg), Anne STÉFANI (Toulouse), Yann THOLONIAT (Metz).

Responsable de ce numéro / Editor for this issue

Jean-Jacques CHARDIN (Strasbourg)

Administration – Diffusion – Abonnements / Subscription correspondence

Université de Strasbourg – Service des publications et périodiques

ranam “Recherches Anglaises et Nord Américaines”

MISHA – Campus de l’Esplanade

5 allée du Gl Rouvillois – CS 50008

FR-67083 Strasbourg Cedex

tél. : 00.33.(0)3.68.85.62.65 – fax : 00.33.(0)3.68.85.62.85

periodiques@unistra.fr

Composition / Typesetting

Ersie LERIA

Imprimerie / Printing and book-binding

Imprimerie et reprographie, Direction des affaires logistiques intérieures

Université de Strasbourg

© *ranam*, Strasbourg – ISSN 0557-6989

<http://publications.unistra.fr/ranam>

Reprise, altération, réinsertion : le recyclage au service de l'éducation du lecteur dans *Les Versets sataniques* de Salman Rushdie¹

MICHAEL FEDERSPIEL ♦

Je garde un souvenir impérissable de l'entrée en matière retenue pour son cours par l'un de mes anciens professeurs de linguistique. Nous fixant de toute l'intensité de son regard, il articula un jeudi matin à 9h05, et le plus sérieusement du monde : « SHE IS BLACK ».

Nous avions bien évidemment tous compris le sens de ces trois mots mais nous n'avions à ce moment-là aucune idée du rôle qu'était censée tenir cette affirmation dans notre formation. Après quelques secondes de silence, il répéta sur le même ton : « SHE IS BLACK ». Au bout d'un moment, quelqu'un osa finalement lever la main pour demander timidement : « Who ? », à cela il répondit : « God ».

La leçon était évidente : un énoncé décontextualisé peut mener à toutes les interprétations possibles, mais nos habitudes de lecture des indices discursifs et nos préjugés culturels nous en font privilégier quelques-unes seulement.

Le corollaire de cette révélation en littérature est double. Mon exemple suggère d'abord que les habitudes et les préjugés sont tenaces : les déconstruire en littérature est donc une entreprise difficile et, le cas de Salman Rushdie l'a prouvé, potentiellement dangereuse. Mais cette question de l'identité de la personne dont on parle, le « Who ? » qui brûlait toutes les lèvres et sur lequel repose l'histoire drôle, met en relief un autre élément primordial, qui est celui de la volonté interprétative primaire

♦ Michael Federspiel, *Université de Strasbourg*.

¹ Tout au long de la présente étude, les références à la source primaire seront indiquées par l'abréviation « SV » (Salman Rushdie, *The Satanic Verses*), suivie du numéro de page. L'édition utilisée est celle mentionnée dans la notice bibliographique, qui figure en dernière page.

commune à tous les auditeurs de la salle de classe, impliquant d'abord ici de pallier le manque d'information. Or, ce réflexe analytique, utilisé dans mon exemple de manière humoristique, peut également être mobilisé en littérature à d'autres fins. Ainsi, l'auteur adroit pourra se servir de cette habitude qu'a le lecteur de sans cesse vouloir faire sens en recoupant des indices pour orienter la progression de ce dernier à travers l'ouvrage, et l'éduquer à une lecture particulière de l'œuvre. Le lecteur se trouvera ainsi embarqué *de son propre fait*, par une stimulation de ses habitudes de lecture, dans une réévaluation à la fois de ces mêmes habitudes de lecture et de ses préjugés culturels. C'est par ce type de procédés que Rushdie nous promène à travers *Les Versets sataniques*, en utilisant nos réflexes interprétatifs tout en les pervertissant, nous forçant ainsi constamment à réévaluer notre lien au livre et au monde. Je m'interrogerai par conséquent dans cette étude sur quelques-unes des stratégies mises en place par l'auteur visant à disséminer l'information comme autant de pièces d'un puzzle sémantique, et cela afin que l'ouvrage n'apparaisse pas aux yeux du lecteur comme un simple pamphlet lapidaire et inutilement véhément. Ces stratégies impliquent pour la plupart le topos du recyclage, un terme qu'il me paraît indispensable de définir avant de m'engager dans une analyse plus approfondie.

Le recyclage comprend, comme le laissait entendre le titre de cet article, plusieurs étapes. Re-cycler, si l'on s'en tient à l'étymologie, revient à dire « réinsérer dans un cycle », ce qui implique nécessairement un cycle originel qui a donné au matériau traité sa première vie.

Le recyclage peut intervenir avec ou sans perte de substance par rapport à la première vie de l'objet recyclé. Ainsi, pour citer un exemple pratique, une centaine de chaises en plastique pourront devenir un millier de boîtes en plastique sans qu'il y ait ou presque, de perte quantitative. Le cycle ainsi généré, moyennant un changement de paradigme à chaque nouveau départ, peut théoriquement se poursuivre à l'infini, ouvrant la voie de la mise en abyme, de la dissémination et du polymorphisme effréné. Mais, plus fréquemment, le matériau initial est dans sa première vie sollicité, usé, et vient à perdre une partie de sa teneur. Le matériau est alors récupéré, corrigé, puis réinséré dans le circuit. Dans ce cas, la proportion du matériau initial baisse progressivement de cycle en cycle jusqu'à atteindre le néant. C'est cette forme de recyclage qui est le modèle souvent adopté en littérature pour un effet de « désensibilisation » du lecteur (on trouve par exemple dans *Lolita* de V. Nabokov une concentration importante de scènes à fort potentiel érotique en début d'ouvrage) ou de « conditionnement » (dans *Les Versets sataniques*, par exemple, les interventions narratoires ou certains schémas dialogiques récurrents sont plus fréquents en début de parcours, de manière à conditionner la réponse du lecteur par la suite).

Enfin, le « re-cyclage » peut se concevoir comme la « remise en cycle » d'éléments qui étaient sortis du système cyclique pour l'une ou l'autre raison.

How does newness come into the world? How is it born?
Of what fusions, translations, conjoinings is it made? (SV, 8)

Si l'on en croit cette citation, il semblerait que *Les Versets sataniques* soit justement un ouvrage qui porte au rang de modèle philosophique une certaine forme de recyclage permettant, par le transcendement des formes passées, l'émergence de la nouveauté, de l'originalité et de l'authenticité. Et si la nouveauté, à la manière de celle de toutes les avant-gardes, contient les germes de la polémique, c'est encore une fois le recyclage qui devrait permettre de la désamorcer.

Dans un premier temps, j'étudierai donc le recyclage en tant que système visant à la dissolution (perte de teneur) des repères du lecteur, et à la dissémination (perte de vivacité) de l'information. Puis, dans une deuxième partie, je m'attarderai sur les effets de la re-catégorisation des deux entités du lecteur et du narrateur par la métalepse, c'est-à-dire une réinsertion de ces deux instances dans un cycle qui n'est pas initialement le leur.

1. Mise en abyme, dissémination, dissolution

Dans *Les Versets sataniques*, Rushdie joue avec du matériau sensible, s'attellant à réécrire la Genèse de l'islam en la plaçant sous un jour peu flatteur. Le nom du prophète est ainsi déformé d'une manière peu respectueuse (Muhammad devient 'Mahound'), les faiblesses et les défauts proprement humains de son personnage (cupidité, arrogance, autorité) sont mis en exergue, et la révélation des versets coraniques par l'ange Gibreel (Gabriel) prend rapidement des allures de farce, puisque l'ange chargé de la mission est en l'occurrence la projection onirique complètement dépassée du personnage de Gibreel, un acteur athée et singulièrement dérangé.

Mais l'impact d'une telle histoire aurait pu malgré tout rester mineur, pour la bonne et simple raison que la prose de Rushdie, peu accessible à l'origine (il s'est créé au Royaume-Uni un « club Forty » des personnes n'ayant jamais pu parvenir au-delà de la page 40 des *Versets sataniques*), prend de surcroît ici la forme d'une extraordinaire mise en abyme sur le thème de l'errance. La structure du labyrinthe se déploie ainsi partout et touche tout à la fois les domaines temporel, syntactique, sémantique et ontique, finissant par donner le tournis au plus chevronné des *aficionados* de romans post-modernes. Le récit ainsi constitué, au sens fuyant, au sémantisme dilué, à l'interprétation toujours différée rend la critique du propos très difficile. L'objectif de cette manœuvre, tout comme celui de la scène surréaliste et rocambolesque sur laquelle s'ouvre le récit², est la *défamiliarisation*, processus par

² L'incipit donne à voir deux Indiens antinomiques, l'un chantant, l'autre boudant, dégringolant en plein ciel depuis la carcasse béante d'un avion éventré par un attentat terroriste.

lequel on bouleverse les attentes et les habitudes du lecteur. La défamiliarisation revient à opérer une sorte de réinitialisation du lecteur, qui doit avoir eu lieu avant que des nouvelles clés de lecture ne lui soient inculquées. Ainsi paré, le lecteur pourra accepter, voire tirer du plaisir du contenu, aussi polémique soit-il.

1.1 Une temporalité cyclique

La temporalité complexe et distordue du roman joue un rôle primordial dans le brouillage des repères qui ouvre le processus d'éducation du lecteur. Les anachronies (analepses, prolepses, ellipses) sont ainsi légion dans ce roman, et leur portée varie énormément d'une occurrence à l'autre. Elles sont utilisées de manière classique afin de créer des boucles narratives achronologiques, ou parfois de manière plus complexe dans des inserts altérant à la fois la temporalité et le niveau diégétique. Prenons un exemple: la première partie intitulée «The Angel Gibreel» offre à nos yeux la scène d'ouverture mentionnée plus tôt, dans laquelle les deux protagonistes fendent l'air au-dessus de Londres. Après quelques pages d'une description fantasque, le récit se scinde en deux analepses visant à éclaircir le parcours personnel de chacun des deux personnages qui a mené à leur rencontre, jusqu'au moment de leur chute dans la nuit londonienne. La boucle analeptique se termine à la fin de cette partie, lorsqu'une terroriste fait sauter l'avion et que nous sommes donc virtuellement ramenés à la première page du roman.

La deuxième partie intitulée «Mahound» fait mine de démarrer sur une suite chronologique de la première partie (on nous donne à nouveau confusément à observer Gibreel, tombant du ciel) avant d'offrir dans une même phrase une mosaïque de lieux et d'époques:

Gibreel when he submits to the inevitable, when he slides heavy-lidded towards visions of his angeling, passes his loving mother [...] and he falls past her into sleep, growing bigger as he falls [...] look how you grew, *enormouse*, wah-wah, applause [...] In the **early dreams** he **sees beginnings**, Shaitan cast down from the sky [...] was not couldn't be dead, sang from hellbelow his soft **seductive verses**. [...] **Lat Manat Uzza**, motherless girls laughing with their Abba [...] what a trick we got in store for you, they giggle, **for you and for that businessman on the hill. But before the businessman there are other stories, here he is, Archangel Gibreel, revealing the spring of Zamzam to Hagar the Egyptian [...], Muttalib of the scarlet tents, father of the child with the silver hair who fathered, in turn, the businessman. The businessman: here he comes.** [interruption d'un paragraphe] He's coming: making his way up Cone Mountain to the cave. Happy birthday: he's forty-four today... (SV, 91-93, je souligne)

L'ouverture de ce premier paragraphe, combinant le lexique de la chute et celui de la créature angélique, ne manquera pas d'appeler la comparaison avec l'épisode biblique de l'éviction du paradis de Satan, suivie de sa chute vers l'abîme infernal. Ainsi, «l'inévitable» pour Gibreel peut être compris soit comme cette inexorable chute en plein ciel (et dans ce cas, ce début de 2^e partie peut être chronologiquement rattaché à la fin de la première, où sa descente en plein ciel au sens propre, est dépeinte), soit comme l'irrépressible et impérieuse envie de dormir qui, nous dit-on lors de l'analepse explicative de la première partie (détaillant les événements qui ont mené au détournement de l'avion), amène Gibreel vers des «rêves sériels» dans lesquels il incarne l'archange Gabriel de la révélation.

Quoi qu'il en soit, sombrer dans le sommeil ou tomber dans le vide est d'abord l'occasion pour Gibreel d'un recommencement et d'une réinsertion dans le cycle de sa propre vie. Il redevient ainsi enfant, revoyant sa mère et les remontrances qu'elle lui adresse pour ses erreurs logistiques en tant que porteur de tiffins³ («rascal has been putting Muslim meat compartments into Hindu non-veg tiffin carriers», p. 91), avant de se mettre à grandir en accéléré. Puis c'est une histoire religieuse condensée que l'on nous projette: la catabase de l'ange déchu au début des temps, Lat Manat Uzza, déesses païennes de l'avant Islam, et des épisodes couvrant plusieurs générations (Hagar, Muttalib) avant d'évoquer Muhammad.

Dans ce simple extrait, des points de contact sont ainsi créés entre plusieurs éléments du chronotope historique de l'Islam et d'autres éléments issus du chronotope intra-diégétique (Gibreel enfant, Gibreel rêvant, Gibreel tombant). Niveaux ontologiques et référents temporels sont ainsi mêlés dans une sorte de synopsis confus de ce que sera l'œuvre intégrale des *Versets sataniques*.

D'autre part, les événements mentionnés dans l'extrait et ayant trait au prophète, lorsqu'ils seront effectivement traités par le récit en partie deux («Mahound»), et en partie six («Return to Jahilia»), le seront au niveau métadiégétique, en tant qu'objets des rêves pathologiques de Gibreel protagoniste. En cela, ce court passage constitue par conséquent une annonce (c'est-à-dire une forme de prolepse) de ce qui va arriver au niveau métadiégétique, puisqu'il sera question dans «Mahound» de l'incident des versets sataniques et des trois déesses païennes qui sont mentionnés. En outre, chaque mention d'un rêve de Gibreel va être l'occasion d'une distortion supplémentaire du chronotope, puisque ces rêves vont virtuellement ouvrir une brèche renvoyant non seulement à un niveau diégétique supérieur (celui où nous savons que le Gibreel protagoniste dort), mais également à un cadre temporel différent puisque chaque début de narration de ces événements renvoie dans la diégèse au présent intradiégétique dans lequel Gibreel dort, au cours de la première partie du roman. Les niveaux intra et métadiégétiques sont ainsi séparés de quelque 1 300 années pour l'histoire de la naissance de l'Islam. Enfin, tandis que le récit cadre (niveau intra-

³ En Inde, petits plats mijotés par des cuisinières indépendantes et livrés en ville par une armée de cyclistes et cyclomotoristes.

diégétique) progresse, chaque nouvelle incursion des rêves de Gibreel constitue un retour en arrière à *l'intérieur même du récit cadre*, c'est-à-dire une analepse qui nous ramène vers le moment où Gibreel s'endort, dans la première partie du roman.

Cette temporalité tortueuse constitue une première stratégie de dissémination/dilution de l'information, qui fait perdre ses repères au lecteur. Elle est complétée et amplifiée par l'imbrication des niveaux diégétiques qui met elle aussi en avant une structure labyrinthique.

1.2 Structures labyrinthiques concentriques

Les différents niveaux diégétiques qui constituent le roman sont rapidement rendus évidents et deviennent parfaitement perceptibles pour le lecteur qui se trouve quant à lui sur le cercle périphérique de cette mise en abyme. En dessous de lui se dessine d'abord le niveau extra-diégétique, rendu palpable principalement par un narrateur qui manifeste sa présence dans des apostrophes saisissantes. Puis vient le niveau intradiégétique, qui est celui des deux protagonistes, et enfin le niveau métadiégétique, dont l'ouverture est conditionnée par le sommeil de Gibreel et qui est clairement délimité dès le début du roman par un propos radicalement différent.

Au fin fond de ce qui constitue déjà un labyrinthe de la mise en abyme va se développer une thématique du labyrinthe qui commence par servir la description de la ville onirique de Jahilia (La Mecque dans l'histoire de l'Islam) puis se propage aux niveaux supérieurs et perturbe jusqu'à la cohérence des personnages. Ainsi la ville de Jahilia est décrite comme :

– the very stuff of inconsistency, – the quintessence of unsettlement, shifting, treachery, lack-of-form [...] their newly invented permanence (SV, 94).

[...] Jahilia has been **built in a series of rough circles**, its houses **spreading outwards from the House of the Black Stone**, approximately in order of wealth and rank. Abu Simbel's palace is in **the first circle**, **the innermost ring**; he makes his way down one of **the rambling, windy radial roads**... (SV, 96, je souligne).

Il s'agit ici vraisemblablement d'une structure de labyrinthe crétois, pour une ville de perdition occupée par le minotaure du jeu, du polythéisme et de la prostitution.

Renforçant d'ailleurs l'image du dédale et appuyant le contexte de mise en abyme, on trouve au centre de cette ville une maison close très prudemment baptisée « The Curtain » qui est décrite de la manière suivante :

chambers that interlocked in bewildering mosaic patterns, permeated by labyrinthine corridors which had been deliberately decorated to look alike. [...] None of the Curtain's clients could ever find their way

[...] when Khalid's guards arrived, [they were led] on a dizzy journey around that overground catacomb of contradictions and irreconcilable routes... (SV, 376)

Ce passage, par le caractère incertain et fluctuant des lieux qu'il décrit, fait écho à l'expérience traumatisante vécue plus tard par Gibreel à un niveau intradiégétique cette fois-ci, lorsqu'il ne parvient pas à se repérer dans la ville de Londres malgré son «Geographers' London, all the way from A to Z» (SV, 32):

[... London] that **most protean and chameleon of cities** [...] he grew convinced that **it kept changing shape** [...] so that the **stations on the Underground changed lines** [...] he emerged, suffocating, from that **subterranean world in which the laws of space and time had ceased to operate** [then] was obliged to plunge back into **that hellish maze, that labyrinth without a solution...** (SV, 201)

On remarquera pour l'occasion l'opposition directe des adverbes «overground» dans la description du bordel et «underground», «subterranean» pour le métro Londonien, qui font des deux endroits des reflets inversés.

La difficulté à évoluer dans ce monde insaisissable a bien entendu des conséquences sur la psychologie des personnages, qui se perdent, errent, se fourvoient, frôlent la folie, meurent métaphoriquement et se réinventent sans cesse, dans un roman qui n'est pas avare en occasions offertes de renaître de ses cendres. «To be born again, first you have to die» (SV, 3, 15, 403 & ailleurs) devient ainsi rapidement une sorte de leitmotiv de l'œuvre, comme une invitation lancée non plus aux seuls personnages mais également de manière métatextuelle au lecteur, afin qu'il oublie ses préjugés et aborde le roman avec des yeux neufs.

Je traiterai à présent du rôle du narrateur dans un processus visant à mettre le lecteur, déjà déstabilisé par une structure mouvante, dans l'incapacité de localiser la source du propos polémique.

2. Effets de la recatégorisation de l'instance narrative

2.1 Recyclage de la métalepse de l'auteur

Le narrateur en tant que porte-parole de l'œuvre a un statut des plus singuliers dans *Les Versets sataniques*. Ainsi, Rushdie recycle un stratagème que Genette appelle dans *Nouveau discours du récit* «la métalepse de l'auteur», à savoir l'intrusion de la *persona* de l'auteur dans la fiction, sous la forme de remarques exprimant la toute puissance de l'auteur sur la diégèse.

Or, l'omnipotence et l'omniscience explicites du narrateur le placent en bonne position pour venir se substituer à une projection de l'auteur. Le narrateur établit ainsi le contact avec son lecteur extradiégétique dès les premières pages des *Versets sataniques*, le bombardant de questions à caractère phatique ou conatif dont il infère les réponses, ou lui assénant des séries d'impératifs :

Mutation? Yessir, but not random. [...] **take a look** at the pair of them.
That's not it. Listen: ... (SV, 5, je souligne).

[...] How does newness come into the world? Is birth always a fall? Do angels have wings? Can men fly? (SV, 8)

[...] No, no, nothing like an epileptic fit, it can't be explained away that easily. (SV, 112)

La métatextualité et les références à la création, qui peuvent trahir un propos d'auteur, sont en outre omniprésentes, comme dans l'extrait suivant où le lien entre créateur et créatures est littéralement mis en scène :

What follows is **tragedy**. – or at least the echo of tragedy [...] A burlesque for our degraded, imitative times, in which clowns re-enact what was **first done by heroes and by kings**. [...] My Chamcha may be no **ancient of Venice**, my Allie no smothered **Desdemona** [...] but they will, at least, be **costumed** in such explanations as my understanding will allow. [...] **the curtain rises on a darkening stage**. (SV, 424-425, je souligne)

Le caractère fictif des personnages est ainsi mis en évidence par la comparaison à leurs *alter ego* issus d'*Othello* de Shakespeare, et la subordination de leur destin aux décisions du narrateur est clairement signifiée par l'emploi du possessif « my ».

Enfin, comment ne pas être tenté d'entendre dans des passages teintés d'une profonde réflexion sur la nature du migrant la voix d'un auteur théoricien du drame de l'émigration :

We may describe Chamcha as being somewhat less than life-size; but loud, vulgar Gibreel is, without question, a good deal larger than life [...] Are we coming closer to it? **Should we even say that these are two fundamentally different types of self?** Might we not agree that Gibreel [...] wished to remain, to a large degree, *continuous* – that is, joined to and arising from **his past** [...] whereas Saladin Chamcha is a **creature of selected** discontinuities, a *willing* reinvention; his *preferred* revolt against history being what makes him, **in our chosen idiom**, 'false'? [...] it is this falsity of the self that makes possible in Chamcha a worse

and deeper falsity – call this ‘evil’ – [...] **Such distinctions, resting as they must on an idea of the self as being (ideally) homogenous, non-hybrid, ‘pure’, – an utterly fantastic notion!** – [...] evil may not be as far beneath our surfaces as we like to say it is [...] **we fall towards it naturally**, that is, *not against our natures*. (SV, 426-427, je souligne)

Le narrateur nous offre ici une analyse socio-psychologique très intime des protagonistes, évoquant la nécessité d’une hybridité salvatrice, gage paradoxal de cohérence, seul moyen pour eux de sortir d’un cercle des réinventions erronées, partielles ou stériles. L’emploi à la fin du passage de la première personne du pluriel est plutôt surprenant et nous laisse à penser que le narrateur s’inscrit ici temporairement dans la catégorie des migrants puis des êtres humains. Mais ce qui paraît frappant dans cet extrait décontextualisé est loin d’être évident en cours de lecture, pour la bonne et simple raison que cette position exceptionnelle du narrateur (facilitant une confusion avec l’auteur) n’est que l’un des nombreux avatars d’une entité hautement protéiforme.

La métalepse de l’auteur revient habituellement à attirer soudainement l’attention du lecteur sur un emplacement extradiégétique correspondant au bureau depuis lequel l’auteur (ou tout du moins sa projection) compose. Mais la métalepse de l’auteur, ainsi qu’elle est pervertie par Rushdie dans *Les Versets sataniques*, revient à attirer l’attention sur un bureau dont l’auteur est absent et sur la chaise duquel trône une entité quelque peu inquiétante aux contours indéfinis. Il s’agit là pour l’auteur d’un moyen particulièrement audacieux d’orchestrer sa propre mort. Le propos est toujours attribué à une instance souveraine qui semble avoir tous les pouvoirs de l’auteur mais qui n’est pas attaquable. On pourrait éventuellement reconnaître en l’image trouble de ce narrateur-créditeur la silhouette de l’auteur, mais son apparence et ses caractéristiques sont tellement changeantes qu’elles nous mènent à travers un jeu incessant de réinterprétations successives qui nous font perdre de vue la source initiale du discours.

2.2 Polymorphisme du narrateur

Who am I? Who else is there? (SV, 4)

Le narrateur pose lui-même très tôt la question de son identité, comme pour venir stimuler encore une fois le pouvoir d’interprétation du lecteur et le lancer sur la voie de la différence derridienne (remise en question permanente de l’interprétation). Cette question identitaire va se faire récurrente, pour devenir un élément fonctionnel du récit par lequel la source du discours se livre à une partie de cache-cache avec le

lecteur. Le narrateur va dès lors constamment se réinventer, changeant d'apparence à souhait et distillant au lecteur égaré de multiples indices contradictoires.

Si son intervention particulièrement manifeste dans les premières pages du livre ne laisse que peu de doutes quant à sa condition d'être supérieur ayant un pouvoir sur la diégèse, le propos n'en reste pas moins opaque :

I know the truth obviously. I watched the whole thing. As to omnipresence and – potency, I'm making no claims at present, but I can manage this much, I hope. [...] Which was the miracle worker? Of what type – angelic, satanic – was Farishta's song? Who am I? Let's put it this way: who has the best tunes? (SV, 10, je souligne)

Impossible de décider si le narrateur est un ange ou un démon, Dieu ou le diable, un simple narrateur omniscient, un narrateur-témoin (personnage humain), une projection de l'auteur (nous avons vu dans la précédente citation que le narrateur semblait parfois se situer parmi les hommes et les migrants) ou encore un être fantastique quelconque doté de pouvoirs surhumains.

L'instance narrative continue par la suite de berner le lecteur, appuyant toujours davantage son caractère mystique et tout-puissant, mais faisant pencher la balance tantôt vers un être démoniaque, tantôt vers un dieu bienveillant :

Higher Powers had taken an interest, it should have been obvious to them both, and such Powers (I am, of course, speaking of myself) have a mischievous, almost a wanton attitude to tumbling flies (SV, 133).
 [...] From the beginning men used God to justify the unjustifiable. He moves in mysterious ways: men say. **Small wonder, then, that women have turned to me.** (SV, 95)
 [...] I know; devil talk. Shaitan interrupting Gibreel. Me? (SV, 93)

Cependant ce narrateur, en plus d'avoir la fâcheuse habitude de jouer avec ses lecteurs et de modifier constamment son identité, fait preuve d'une sérieuse tendance à l'incohérence qui n'est pas pour aider à le cerner. Il se fait ainsi tour à tour interventionniste puis partisan du laissez-faire avec Gibreel :

Did we pluck you from the sky so that you could boff and spat with some (no doubt remarkable) flatfoot blonde? (SV, p. 319, je souligne).
 [...] The rules of Creation are pretty clear: **you set things up, you make them thus and so, and then you let them roll. Where's the pleasure if you're intervening to give hints change the rules, fix the fights?** (SV, 408-409)

Il se fait ensuite menteur lorsqu'il dit avoir révélé en songe à Gibreel sa véritable nature:

I sent Revelation to fill your dreams: in which not only Our nature, but yours also, was clarified. (SV, 319) [...] *Ooparvala or Neechayvala* [God or Devil], he wanted to know, and I didn't enlighten him. (SV, 408-409)

Il est par conséquent impossible pour le lecteur de se fier à ce narrateur polymorphe, frisant par moments la schizophrénie, dont la substance s'échappe dès que l'on tente de le soumettre à l'interprétation. La structure même de l'instance narrative, en constante refonte, est ainsi propice à relayer des propos délicats en gardant l'auteur hors de portée. Nous l'avons vu précédemment, l'auteur a déserté sa position habituelle, qui est occupée par ce narrateur aux pouvoirs hors du commun. Mais quand bien même l'auteur en profiterait pour glisser dans un tel contexte une opinion ou un jugement de valeur qui seraient les siens, la position qu'il adopterait ne serait prise que pour une incohérence ou un revirement supplémentaires de la part d'un narrateur instable.

Il est par ailleurs tout à fait intéressant de considérer à quel point l'omniprésence du narrateur participe à la polyphonie, voire à la cacophonie créée dans certains passages sensibles où il est important que l'information parvienne au lecteur de manière confuse. C'est le cas de l'épisode de la révélation des versets coraniques à Mahound, moment crucial et nœud de polémique où la source de la révélation semble être mixte :

Fighting against sleep, **he** forces his eyes to stay open [...] but **he** is only human [...] and there **he** is again, in Wonderland, up the mountain, and the businessman is waking up, and once again his wanting, his need, goes to work, not on **my** jaws and voice this time, but on **my** whole body; he diminishes **me** to his own size and pulls **me** in towards him[...] *As if he's learning me, searching me, as if I'm the one undergoing the test.* (SV, 122, je souligne)

Rushdie mélange ici discours indirect libre, discours direct libre et discours direct, avec pour conséquence la confusion des référents des pronoms. Mieke Bal, dans un article intitulé « Notes on Narrative Embedding », explique qu'elle conçoit le discours indirect libre comme un enchâssement de deux énoncés, de deux focalisations, ou d'un énoncé et d'une focalisation. Dans la première partie de cet extrait, en l'occurrence, le discours indirect libre traduit les pensées du personnage de Gibreel dans son idiome si particulier, et la voix décrivant la lutte contre le sommeil du personnage est celle du narrateur, le pronom « he » se rapportant bien entendu à Gibreel. Cependant le *glissement* vers le dernier énoncé en italique en discours direct s'effectue sur un mode

qui peut être envisagé comme du discours direct *ou* indirect libre. Par conséquent, le lecteur se trouve dans l'incapacité d'attribuer avec certitude un référent au pronom « he » et au pronom objet « me ». La lutte qui fait rage dans le rêve de Gibreel et qui conditionnera la révélation des versets coraniques à Mahound n'oppose pas donc pas deux mais bien trois entités : Gibreel se bat-il avec le narrateur qui semble le posséder et relaie ses rêves ? Gibreel se bat-il avec Mahound ? Mahound se bat-il avec le narrateur ? De cette bataille dépendra toute l'importance qu'il faut accorder aux versets délivrés par Mahound : sont-ils des produits du narrateur polymorphe ? Sont-ils délivrés au plus profond des niveaux diégétiques par un Gibreel schizophrène ? Sont-ils enfin le produit d'une lutte interne du seul prophète ? Il est impossible pour le lecteur de situer la source de la révélation avec précision, et quand bien même cela serait possible, le livre nous a à ce stade déjà fait comprendre qu'aucune légitimité ne peut être accordée à ces sources.

2.3 Recyclage/recatégorisation du lecteur

Cette flexibilité du narrateur qui lui permet de se réinsérer à tous les niveaux de la diégèse, cette capacité divine à venir se fondre dans le décor de son choix et à influencer sur le déroulement des événements ou converser indifféremment avec tous les acteurs du livre a des conséquences pour le moins surprenantes. Nous avons déjà étudié préalablement les multiples identités du narrateur. Or s'il en est une qui semble émerger plus fréquemment, c'est bien celle du créateur tout-puissant, un Dieu de la diégèse qui, s'il n'est pas aussi beau, gentil, attentionné, juste et impartial que celui que nous dépeint une bonne partie de la tradition Judéo-Chrétienne, ne dispose pas moins de tous les attributs liés à un tel statut, le fameux « traditional divine apparatus » (SV, 319) dont nous parle Gibreel. Si l'on s'intéresse aux corollaires du statut d'un tel narrateur, on se rend bien vite compte qu'ils participent encore d'une stratégie qui vise à la déconstruction des préjugés du lecteur et qui doit le laisser désarmé face au propos.

Ainsi pouvons-nous partir du postulat que Dieu a tous les pouvoirs. Au moins autant que ceux d'un narrateur ou même d'un auteur sur la diégèse, deux entités qu'il remplace facilement, comme nous l'avons vu. Dieu peut être partout et en même temps, aussi occupe-t-il facilement les niveaux métadiégétiques et intradiégétiques du récit. En tant que Dieu transcendant dont la quasi-totalité des personnages n'ont pas conscience, il occupe aussi le plan péri-diégétique, c'est-à-dire qu'il est par essence périphérique au monde entier du récit (niveau intradiégétique compris). En tant que narrateur, il occupe aussi le plan extradiégétique classique, mais ses apostrophes régulières représentent nous l'avons vu une métalepse de l'auteur détournée, aussi se fraye-t-il progressivement un passage dans le monde du lecteur. Et quoi de plus normal pour Dieu après tout. Dieu est partout, et s'il n'existe qu'un seul Dieu, comme le Mahound des *Versets sataniques* cherche à nous en convaincre, le Dieu des *Versets*

sataniques est le Dieu universel, et donc logiquement également celui du lecteur. Par conséquent le lecteur se retrouve piégé. Il a le même Dieu que les personnages des *Versets sataniques*, ce qui signifie qu'il est par rapport à ce nouveau référent (Dieu) au même niveau que les personnages d'une fiction. Il n'est donc lui-même qu'un être de papier, le personnage d'un roman, le jouet d'une puissance supérieure. Une conclusion dérangement et presque shakespearienne. Allons encore plus loin : l'auteur et le lecteur sont théoriquement deux entités appartenant au même monde. Si le lecteur finit prisonnier du livre, il en va de même pour l'auteur, qui finit créature de sa propre création, dans ce qui n'est qu'un nouvel effet d'une mise en abyme à la portée exceptionnelle.

La situation, il faut le rappeler, est inédite : seul le topos de la réécriture d'un mythe des origines, combiné à la nature fluctuante, badine, revêche, mégalomane et expansive d'un narrateur à la divinité non-orthodoxe et à l'omniscience survitaminée permettent de tirer des conclusions aussi ébouriffantes. S'attaquer au narrateur des *Versets sataniques*, c'est donc nécessairement faire face à un vide terminologique en ce qui concerne sa détermination. À une définition genettienne en chaîne du type hétéro-homo-extra-intra-métadiégétique, qui seule recouvrirait les caractéristiques exceptionnelles de l'entité en charge du récit, on préférera peut-être un néologisme bien plus court, comme celui de narrateur « omnivalent ». La valence est en effet une notion qui s'applique à plusieurs domaines scientifiques et qui recouvre des propriétés en relation directe avec notre narrateur. En physique-chimie, la valence représente la capacité de certains éléments à interagir et se lier, tandis qu'en écologie, on parle de valence pour désigner la capacité d'une espèce végétale ou animale à coloniser des milieux différents⁴. Enfin, l'étymologie du mot semblerait mener via le radical latin *valeo* (être fort, vigoureux, en bonne santé) vers l'indo-européen *wald-*, signifiant « être puissant »⁵. C'est ce même radical qui a donné le mot français « valeur », notion abstraite convertie en nom quantifiable qui rend possible la classification (chaque objet a sa valeur, et les différentes valeurs attribuées à ces objets permettent leur hiérarchisation). Ainsi, par concrétisation et extension du domaine des mathématiques à la vie courante, un élément poly-valent, c'est-à-dire qui a plusieurs valeurs, est devenu un objet dont les *fonctions* sont multiples. Notre narrateur omni-valent est donc une entité de toutes les valeurs et de toutes les valences : puissant, possédant des dons d'interaction illimités, il est capable d'assumer toutes les fonctions et de coloniser tous les milieux, tout comme de s'effacer dans une valence nulle.

Antoine Lavoisier, alors qu'il s'interrogeait sur les propriétés de la matière, énonça un jour notoirement la loi du recyclage parfait, pérenne : « Rien ne se perd,

⁴ Sources : *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne, page consultée le 19.05.2011, disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/valence>>.

⁵ Sources (avec toutes les réserves d'usage) : <<http://fr.wiktionary.org/wiki/valeo>>, consultée le 19.05.2011.

rien ne se crée, tout se transforme». En chimie comme en littérature, tout n'est, semblerait-il, qu'affaire de réagencement des fragments préexistants. Ce constant brassage d'éléments est dans le même temps destructeur et fécond : il est responsable dans *Les Versets sataniques* à la fois de la détresse des personnages face à un monde fluctuant qu'ils ne parviennent pas à saisir, et de la stimulante innovation qui fleurit au détour de ces recompositions incessantes. C'est d'ailleurs cette nouveauté que le roman lui-même, en tant qu'œuvre d'art, semble se fixer clairement comme objectif lorsqu'il interpelle le lecteur par la question «How does newness come into the world?» (SV, 8). Or, continuer d'évoluer, éviter la sclérose des idées, faire du neuf en partant de l'ancien n'est possible qu'à la condition de ne jamais rien tenir pour acquis, et de sans cesse réévaluer ce que le passé a imposé. Rushdie l'exprime lui-même dans son essai *In Good Faith* : «Human beings understand themselves and shape their futures by arguing and challenging and questioning [...] not by bowing the knee...⁶ ». Mais défier l'ordre établi ne va pas sans risque : on se heurte au mieux à l'inertie de la tradition, au pire, comme Rushdie l'a constaté à ses dépens, à l'opposition farouche des partisans du *statu quo* et des puissants à qui il profite. Pour conter l'avènement de la nouveauté par le transcendement des formes anciennes sans provoquer l'ire du lecteur attaché à une vision donnée du monde, l'auteur doit donc se montrer prudent. Pour parvenir à ses fins, Rushdie commence par perturber la conception du monde qu'a le lecteur, lui faisant progressivement perdre ses repères et ses habitudes de lecture douillettes de manière à ce qu'il ne puisse plus projeter sur le récit une vision univoque résistant au propos subversif. La temporalité distordue ainsi que la multiplication et l'imbrication des niveaux diégétiques font ainsi perdre pied au lecteur, lui faisant partager d'une certaine manière le sort bouleversant du migrant en constante redéfinition identitaire. Dans le même but, le thème du labyrinthe est également rendu très présent, recyclé à tous les niveaux diégétiques, tandis que les personnages eux-mêmes se réinventent continuellement sans parvenir à fixer leur identité. De même, le narrateur, source habituellement cohérente et autoritaire du discours, se fait ici traître insaisissable et protéiforme, laissant le lecteur déjà perdu en proie à une multitude de discours contradictoires émanant de tous les coins du récit à la fois. C'est dans cet environnement mouvant où la norme, la tradition et la convention n'ont plus cours que se glissent alors subrepticement, sous couvert des mutations incessantes du narrateur, à la fois les incursions idéologiques de l'auteur et les prescriptions de lecture du narrateur. Après la réinitialisation ou la désensibilisation initiale du lecteur intervient donc sa rééducation, qui doit l'entraîner à appréhender le contenu et la forme nouveaux de l'œuvre. Cette rééducation se poursuit de bien des manières encore, par exemple sous la forme de références intertextuelles entêtantes faisant osciller les personnages entre réalité et fiction, ou encore de dialogisme conditionnant les réactions du lecteur à proximité de structures

⁶ Salman Rushdie, "In Good Faith" in *Imaginary Homelands*, p. 394-395.

syntactiques connues. Il est à noter que toutes ces stratégies, que je ne traiterai pas ici par manque d'espace, relèvent également d'une forme de recyclage.

Lire *Les Versets sataniques*, c'est donc renoncer à ses préconçus historiques, littéraires et culturels, et accepter de pénétrer dans une machine postmoderne à secouer les certitudes. Cette machine, contrairement à d'autres, n'est pas tournée vers l'utilisateur mais vers la poursuite de la nouveauté. Elle ne s'adaptera donc pas à nos habitudes mais nous amènera, en exploitant nos réflexes interprétatifs de lecteur, à lire l'inconcevable sans s'en formaliser. Salman Rushdie nous offre ici un roman rare, qui, comme la plupart des véritables œuvres d'art, ne se laisse saisir que si l'on accepte de ne pas savoir à l'avance comment l'on va s'y prendre.

Références

- BAKHTIN M. (2006 [1975]): *Esthétique et théorie du roman*, Tel Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 488 p.
- BAKHTIN M. (1984): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester, 331 p.
- BAL M. (1981): "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2, 2, p. 41-59.
- CUNDY C. (1996): *Salman Rushdie*, Manchester University Press, Manchester, 137 p.
- GENETTE G. (1972): *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 285 p.
- GENETTE G. (1983): *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris, 118 p.
- HOLUB R. C. (1985 [1984]): *Reception Theory: A Critical Introduction*, Methuen, Londres, New-York, 189 p.
- ISER W. (1989): *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, John Hopkins, Baltimore. 308 p.
- MORSON G. S., EMERSON C. (1990): *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford (2002), 530 p.
- PERRY M. (1979): "Literary dynamics: how the order of a text creates its meaning" in *Poetics Today* 1. p. 35-64 et 311-361.
- PIPES D. (1990): *The Rushdie Affair: the Novel, the Ayatollah, and the West*, Carol Pub. Group, New-York, 269 p.
- RUSHDIE S. (1991): "In Good Faith" & "Is Nothing Sacred?" in *Imaginary Homelands*, Vintage, Londres (2010), 439 p. p. 393-429.
- RUSHDIE S. (2006 [1988]): *The Satanic Verses*, Vintage Books, Londres, 547 p.

Sommaire / Contents

<i>Preface</i>	
Jean-Jacques Chardin	5
Reprise recycling, recuperating in the postcolonial context	
<i>Chutnification: the recycling of canonical texts in the Indian English novel</i>	
Geetha Ganapathy-Doré	11
<i>Memory, nostalgia and identity in narratives of India's Partition</i>	
Bodh Prakash	21
<i>Canadian popular classics: Recycling Homer's Odyssey in novels by Frederick Philip Grove, Robert Kroetsch and Margaret Atwood</i>	
Wolfram R. Keller	37
<i>Les reprises du surréalisme français dans la revue américaine d'exil transition (1927-1938)</i>	
Céline Mansanti	51
<i>Romulus en Amérique: recyclage et récupération des modèles antiques par John Howard Payne</i>	
Ronan Ludot-Vlasak	65
Recuperating: a political gesture	
<i>Appropriating the roguery pamphlet genre: Greene's narrative and authorial strategies</i>	
Pascale Drouet	85
<i>Reprise de l'Égalité des deux sexes (1673) de Poulain de la Barre dans les brochures de [Sophia] (1739-1740)</i>	
Guyonne Leduc	97
<i>Milton's hypotextual presence in James Thomson's Summer (1727)</i>	
Kwinten Van De Walle	115
<i>Ezra Pound, Basil Bunting and the Roman Classics: translating the reference to myth</i>	
Charlotte Estrade	129
<i>Marx et l'Angleterre</i>	
Bernard Cottret	141

Recycling and recuperating: shifting stances

<i>Tintin and the Scottish colourists: how to recycle without a bike</i> Laurence Grove	151
<i>Le street art selon Banksy: jeu, récupération et palimpseste</i> Hélène Ibata	159
<i>Les intermittences du visible: reprises de vue dans le cinéma expérimental américain</i> Livio Belloï	173
<i>Seán Hillen's Irelandis: the second life of parody</i> Valérie Morisson	183
<i>Reprise, altération, réinsertion: le recyclage au service de l'éducation du lecteur dans Les Versets sataniques de Salman Rushdie</i> Michael Federspiel	203
<i>Abstracts</i>	219